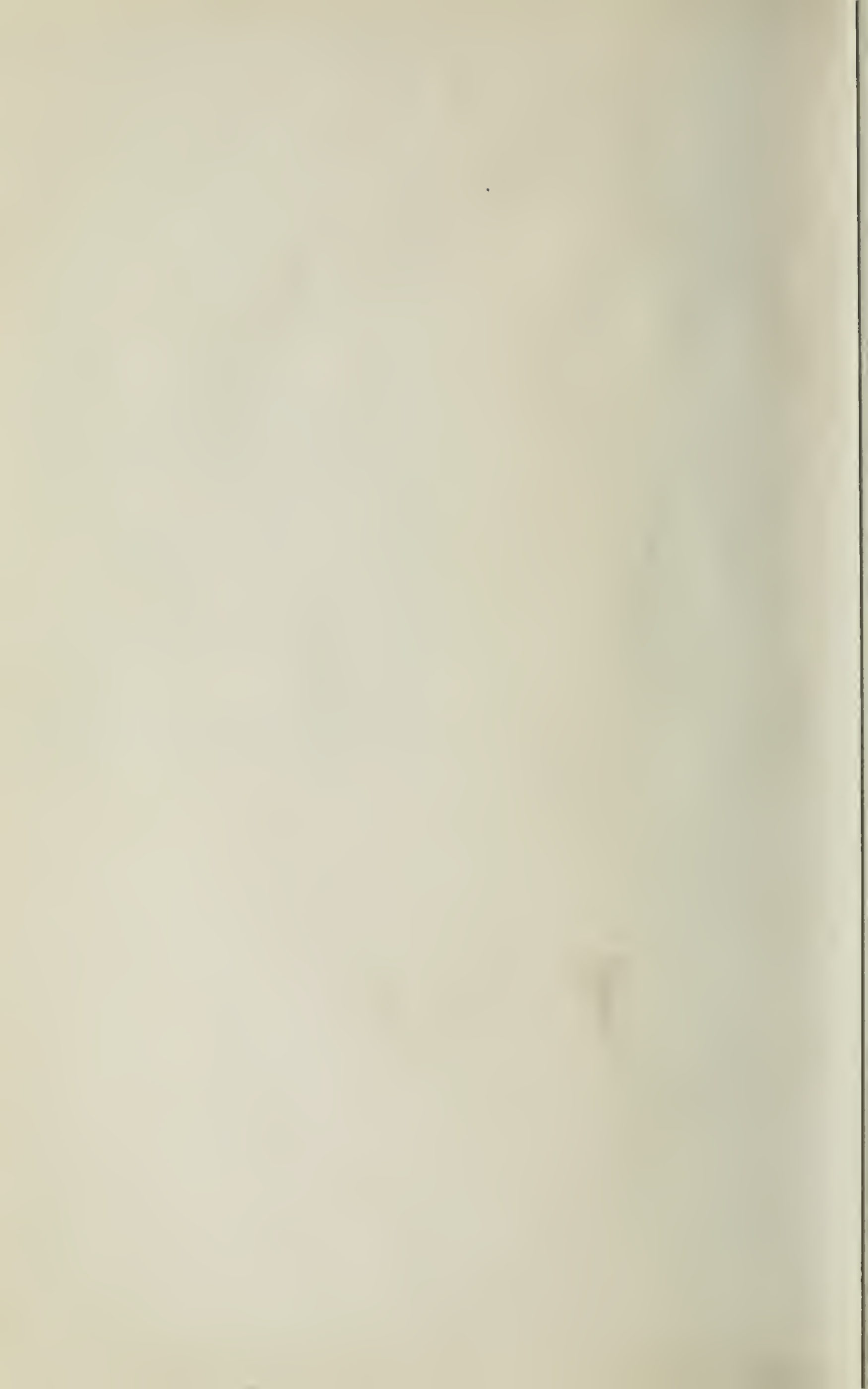




AUS DER BIBLIO-THEK
HIPPOCRATES
DES DR OTTO MANKIEWICZ
№
G. OTTO.
1900





ÜBER DIE

EINFLÜSSE DER ROMANTIK

AUF

HEINRICH HEINE.

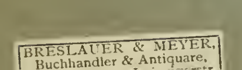
EIN VORTRAG

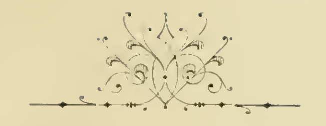
VON

DR. THEODOR ODINGA
PRIVATDOZENT AM EIDG. POLYTECHNIKUM.



HORGEN
DRUCK VON J. SCHLÄPFER
1891.


BRESLAUER & MEYER,
Buchhandler & Antiquare,



ÜBER DIE

EINFLÜSSE DER ROMANTIK

AUF

HEINRICH HEINE.





ÜBER DIE

EINFLÜSSE DER ROMANTIK

AUF

HEINRICH HEINE.

EIN VORTRAG

VON

DR. THEODOR ODINGA
PRIVATDOZENT AM EIDGENÖSSISCHEN POLYTECHNIKUM.

HORGEN
DRUCK VON J. SCHLÄPFER.
1891.



„Das tausendjährige Reich der Romantik hat ein Ende, und ich selbst war sein letzter, abgedankter Fabelkönig. Hätte ich nicht die Krone vom Haupte fortgeschmissen und den Kittel angezogen, sie hätten mich richtig geköpft.“ Der so schreibt, ist kein anderer als Heinrich Heine, und wenn man Heines Bedeutung und seine Stellung in der deutschen Litteratur richtig würdigen will, so ist es vor allem notwendig, auf die Schule zurückzugehen, von der er ausgegangen ist, in welcher er seine Lehrjahre verbracht, und unter deren Banne er sein halbes Leben lang und noch länger gestanden: auf die Romantik.

Was war die Romantik? Sie war eigentlich ein Kind der Verzweiflung und des politischen Jammers, der sich nach der französischen Revolution aller Gemüter bemächtigt hatte. Zugleich aber war sie eine heftige Opposition gegen die Herrschaft der griechischen Kunst, welche Göthe und Schiller verkündet hatten, und zugleich beruhte sie auf einem Nichtverstehen der erhabenen Ideen der beiden grossen Dichter. Diese wollten keineswegs die homerische Mythologie oder die Tragödie des Aeschylos wiederherstellen, sondern nur auf den griechischen Geist zurückgehen: Adel der Idee, Reinheit der Form, Klarheit des Ausdruckes, das war es, was sie durch Wort und durch Beispiel lehrten. Iphigenie, Torquato Tasso, die Braut von Messina und Schillers philosophische Gedichte waren die Musterbilder dieser

neuen Kunst. Allein die Zeitgenossen sahen nicht, wie sehr die beiden Apostel der grossen Universalpoesie selbst modern, deutsch und sogar revolutionär blieben, trotzdem sie von dem griechischen Geiste erfüllt waren. Hier liegt der Ausgangspunkt der Romantiker. Der antiken Kunst stellten sie die des Mittelalters gegenüber. „Die romantische Schule in Deutschland bedeutete — Heinrich Heine selbst präzisirt in seiner Abhandlung über dieselbe ihr Wesen dahin —, nichts Anderes als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild- und Bauwerken, in Kunst und Leben manifestirt hatte. Diese Poesie war aus dem Christenthum hervorgegangen, sie war eine Passionsblume, die dem Blute Christi entsprossen.“ Das Gemüt, das zu einer solchen Wiedererweckung des mittelalterlichen Lebens notwendig war, fehlte aber den Romantikern gänzlich. Es war ihnen eben nur eine Forderung des Verstandes, ein Punkt in ihrem Programm, wie so viele andere.

Der Hauptpunkt in diesem Programm war ein auf die Spitze getriebener (Fichte'scher) Subjektivismus. „Die romantische Poesie,“ sagt Schlegel, „ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“ Wir sehen, das Einzige, was schliesslich die Romantiker noch übrig liessen, war eine persönliche und ungezügelte Phantasie. „Mag die schöne Schwärmerin wild, mit aufgelöstem Haar durch die Welt schweifen, dachten sie, mag sie sich auch von der Erde erheben, was schadet's, wenn sie uns nur die mittelmässige Wirklichkeit vergessen hilft! Wenn sie sich darüber in den Wolken verliert, um so besser! Das ist ihr schönster Triumph.“

Das war der verhängnisvolle Irrtum der Romantik, das war der Todeskeim, den sie von Anfang an in sich trug. Die Theorie des zügellosen Genies, das alles von den Höhen seiner Phantasie aus betrachtet, musste sie einem frühzeitigen Ende entgegenführen. Und Heinrich Heine wurde zum Vollstrecker des Verhängnisses. Er, der tollste Romantiker, steckt schliesslich das Märchenschloss selbst in Brand.

Heinrich Heine ist sich seines Verhältnisses zur Romantik wohl bewusst: er spricht sich klar darüber aus: „Ein geistreicher Franzose nannte mich einst einen Romantique défroqué*). Ich hege eine Schwäche für Alles, was Geist ist, und so boshaft die Benennung war, so hat sie mich dennoch höchlich ergötzt. Sie ist treffend. Trotz meiner exterminatorischen Feldzüge gegen die Romantik blieb ich doch selbst immer ein Romantiker, und ich war es in einem höhern Grade, als ich selbst ahnte. Nachdem ich dem Sinne für romantische Poesie in Deutschland die tödtlichsten Schläge beigebracht, beschlich mich selbst wieder eine unendliche Sehnsucht nach der blauen Blume im Traumlande der Romantik, und ich ergriff die bezauberte Laute und sang ein Lied, worin ich mich allen holdseligen Uebertreibungen, aller Mondscheintrunkenheit, allem blühenden Nachtigallenwahnsinn hingab. Ich weiss, es war das „letzte freie Waldlied der Romantik“ und ich bin ihr letzter Dichter: mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik, von mir eröffnet ward. Diese Doppelbedeutung wird mir von den deutschen Literarhistorikern zugeschrieben. Es ziemt mir nicht, mich hierüber weitläufig auszulassen, aber ich darf mit gutem

*) Défroqué, ein aus dem Kloster ausgetretener Mönch (Nonne).

Fuge sagen, dass ich in der Geschichte der deutschen Romantik eine grosse Erwähnung verdiene." *)

Um Heine seine verdiente Stellung in der Geschichte der deutschen Romantik anweisen zu können, müssen wir einige Punkte aus dieser herausgreifen.

Bereits oben haben wir des Fichte'schen Subjektivismus Erwähnung gethan. In der That bildet das Fichte'sche System einen Wendepunkt in unserer Litteratur vom Klassizismus zur Romantik. Das souveräne Ich Fichtes war und blieb das Motto des Romantikers. Fichte suchte den Beweis zu liefern, dass in dieser ganzen grossen Welt unser Ich das Einzige sei, was wirklich existire und auch dieses Ich nur, insofern es handelt und dadurch eine sichtbare, gesetzlich zusammenhängende Welt schafft. Dieser Subjektivismus imponirte den jungen Führern der Schule gewaltig und lieferte ihnen die Waffen zum Kampfe: freilich nur, indem sie die Consequenzen der philosophischen Anschauungen Fichtes zogen, ohne den tieferen Gehalt dieser Philosophie zu erkennen, und ohne ihre politische Bedeutung auch nur zu ahnen. Dann ist es aber auch Schellings Naturphilosophie, aus der die junge Romantik ihre Weisheit holte. Fichtes System hatte keinen besondern Raum für die Natur: diese war vielmehr in dem „Nicht-Ich" untergebracht, in welchem der Philosoph Alles dem freien Ich gegenübergestellt hat. Schelling wollte die Natur wieder in ihre Rechte einsetzen, und so verkündigte er den Satz: „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein." Er vermischte in seiner Naturphilosophie die Göthe'sche Weltanschauung mit der Fichte'schen zu einem Universalismus, welcher der Grundgedanke der romantischen

*) Geständnisse. Werke Band 8, Seite 9.

Weltanschauung geworden ist. „Das System Schellings von der Identität des Idealen und Realen wurde, indem es das ganze Universum unter den Gesichtswinkel des Romantischen stellte, gewissermassen zum Codex der Romantik.“ Nicht weniger aber das Moralprinzip Schellings, dem zufolge es für bevorzugte Geister eine besondere Moral gebe und „eine Freiheit und Erhebung des Geistes selbst über das Gesetz, die nur wenigen Auserwählten zukomme.“ Mit diesen Grundsätzen ihres philosophischen Apostels trieben die Romantiker, wie bekannt, grossen Missbrauch. Am meisten fand aber der Schlussstein des Schelling'schen Systems Beifall, als welcher eine neue Mythologie hingestellt wurde, in der die ganze poetische Produktion der Zukunft gipfeln sollte.

Neben die philosophische Romantik stellen wir die religiöse, die in Schleiermacher ihren Vertreter fand. Die romantischen Bestrebungen flössen ihm Hoffnung auf eine „Auferstehung der Religion“ ein und so nimmt er den Kampf gegen die Berliner Aufklärung auf, gelangt aber dabei selbst bis zur Vernichtung aller religiösen Dogmen, und die Forderungen, welche er für die Religion stellt, sind fast genau dieselben, wie die der Romantiker für die Poesie. „Die Religion sollte wie eine leise, gefällige Melodie das menschliche Leben umschweben, wie eine unbestimmte, aber wohltuende Ahnung von einer Traumwelt, in welcher die Seele sich genügen könne.“ Das sind die Grundideen, aus denen sich das Programm der romantischen Schule zusammensetzt. Friedrich Schlegel hat dasselbe folgendermassen formuliert: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und der Rhetorik

in Berührung zu setzen; sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisiren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingung des Humors beseelen. Sie allein ist unendlich wie sie allein frei ist, und als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide."

Das war das Programm der Romantik; und zwar wohl das klarste: die andern Manifeste der Schule waren so beschaffen, dass Karoline Schlegel unter eines derselben die denkwürdigen Worte schrieb: „Kurz, es muss alles untereinander gerührt werden!"

Es war notwendig, in etwas ausführlicher Weise das romantische Programm und seine philosophische Grundlage zu besprechen und die Ideen, die allen Schöpfungen der Romantik, von Friedrich Schlegels „Lucinde" bis zu den letzten Erzeugnissen der Schule, zu Grunde liegen, kurz zu erörtern. Sind es doch gerade diese Gedankenausführungen, die den ersten Anschauungen, welche der junge Heine in Bonn durch A. W. Schlegel empfing, zu Grunde lagen und in vielfacher Beziehung auf ihn einwirkten.

Unklar und verschwommen, wie das Programm, war auch das Losungswort der Schule: es hiess: „Romantische Ironie!"

Auf diese romantische Ironie müssen wir nun näher eintreten: denn die Ironie und der Witz der Romantik liefern uns den besten Schlüssel zum Verständnis der rätselhaften Dichternatur Heines!

In sämmtlichen Schriften der Romantiker findet sich nirgends eine auch nur halbwegs befriedigende oder erschöpfende Definition des Begriffes „Ironie“. Und doch ist diese Ironie, nach dem Ausspruche des hysterisch-prophetischen Hardenberg, „die Spadille, womit immer gestochen würde.“

Friedrich Schlegel hat diese Ironie erfunden. Er findet sie zuerst bei Plato in jener „Mischung von Scherz und Ernst, welche für Viele geheimer und dunkler ist als alle Mysterien.“ In der erhabenen Urbanität der antiken Muse sei Alles Scherz und Alles Ernst, Alles treuherzig offen und Alles tief verstellt. „Opfere den Grazien heisst, wenn es einem Philosophen gesagt wird, so viel als schaffe dir Ironie.“ Diese Ironie ist ein Rätsel für die Profanen, „denen das Organ dazu mangelt.“ Sie ist „die freieste aller Licenzen“, weil man durch sie sich über sich selbst weg und hinaus setzt: aber doch ist sie die am meisten an das Gesetz gebundene; denn sie ist unbedingt und notwendig. Sie ist eine beständige Selbstparodie, unverständlich für die „harmonisch Platten“. Die Ironie ist die „göttliche Frechheit“. Die so aufgefasste Frechheit ist eine allseitige Möglichkeit. Sie ist die Freiheit von Vorurteilen, aber sie eröffnet, rein formell, wie sie ist, der frechsten Behauptung aller möglichen Vorurteile einen Horizont.

Mit der Zeit ändern sich aber die Anschauungen der Romantiker über die Ironie; diese tritt in den Hintergrund, ja verschwindet gänzlich aus den Schriften der Schule, bis einer ihrer doktrinären Philosophen sie wieder in den Vordergrund drängt, und endlich gelangt sie auch zu einer klaren und teilweise erschöpfenden Definition. Die Ironie wird uns verständlich und auch als in gewisser Hinsicht berechtigt erkennbar, wenn

der Aesthetiker der Romantik, Solger, sie auf die Nichtigkeit und Vergänglichkeit der Idee im Leben deutet, als den unendlichen Schmerz, der uns ergreift, wenn wir das Herrlichste durch sein notwendig inneres Dasein in Nichts zerstieben sehen. Diese Definition geht aber schon weit über das Programm der Romantik hinaus: Solger scheint das gefühlt zu haben und so fällt er ganz in die unhaltbaren Ideen der Romantiker zurück, wenn er im Verlauf seiner Erläuterungen als äusseres Kennzeichen der Ironie die Empfindung angibt, „dass das Kunstwerk nicht das Wesentliche sei, sondern nur die Hülle der inneren Idee.“ Wieder der alte Irrtum der Romantik! Genau dieselbe Ironie, welche Schlegels „Lucinde“, die „Phantasien über die Kunst“ etc. hervorgebracht hatte.

Und endlich trat der Bankerott der romantischen Schule ein. Das, was an ihren Prinzipien gut gewesen war, lebte in geläuterter Form fort, während all das übrige wie der tolle Spuck in E. T. A. Hoffmanns Romanen mehr und mehr verschwand. Ganz natürlich! Vor der klaren Sonne des jungen Tages musste die mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik verblassen. Der wahre Geist der Romantik wurde, nunmehr befreit von den Schlacken, auf einem ganz anderen Gebiete und in einer ganz neuen Richtung fortgebildet, und zwei der hervorragendsten Geister der deutschen Nation führten diesen Auflösungsprozess der Romantik herbei: Hegel und Heine.

Heine hat selbst das Bedürfniss gefühlt, sich mit der romantischen Schule auseinanderzusetzen und ihr gegenseitiges Verhältnis zu bestimmen. Er that das freilich in keiner objektiven Weise, sondern gerade in diesem bedeutendsten, was Heine neben den besten

seiner Lieder geschrieben hat, tritt die Subjektivität des Dichters in besonderem Masse hervor. So vor allem, wenn er die Götterbilder seiner Jugend darin zerschlägt oder sie von ihrem Altar herunterstösst.

Von Haus aus ist Heine ein Kind der Romantik. Beachten wir nur, dass er in den Tagen der aufblühenden *Romantik* in einer Stadt am *Rhein* geboren wurde. Man weiss, wie tief und wie nachhaltig das Rheinland mit seinen Sagen, Märchen, Volksliedern u. s. w. auf das empfängliche Gemüt des jugendlichen Heine eingewirkt hat; hat er doch selbst dessen so vielfach Erwähnung gethan. Dann das katholische Leben der Rheinlande; der Glanz und Schimmer der Prozessionen, die Pracht und der Pomp der Kirchen und über dem Allem der Mondschein der Romantik.

Etwas später kommt Heine nach Berlin, in die Schule der Hegel'schen Philosophie. Und da entspinnt sich in ihm der gewaltige Kampf zwischen der scharfen Dialektik Hegels und der romantischen Aesthetik der Gebrüder Schlegel. Das Auf und Ab dieser Kämpfe, der Streit zwischen Phantasie, Sinnlichkeit und Verstand spiegelt sich auf's treueste in den Dichtungen und Schriften Heines wieder. Ohne Frage hat Heine in der Schule der Romantik ihre vorzüglichsten Lehren sich zu eigen gemacht, vor allem aber diejenigen von der romantischen Ironie. Er spricht sich darüber, freilich nicht unumwunden, in seinem Buche über die romantische Schule aus. Bei Besprechung der Tieck'schen Novellen, in welchen er die humoristische Ironie oder den ironischen Humor von Göthe und Cervantes vereinigt findet, bemerkt er über diesen Begriff weiter: „Von dieser humoristischen Ironie ist viel bei uns die Rede, die Göthe'sche Kunstschule preist sie als eine besondere Herrlichkeit

ihres Meisters und sie spielt jetzt eine grosse Rolle in der deutschen Litteratur. Aber sie ist nur ein Zeichen unserer politischen Unfreiheit, und wie Cervantes zur Zeit der Inquisition zu einer humoristischen Ironie seine Zuflucht nehmen musste, um seine Gedanken anzudeuten, ohne den Familiaren des heiligen Offiz eine fassbare Blösse zu geben, so pflegte auch Göthe im Tone einer humoristischen Ironie dasjenige zu sagen, was er, der Staatsminister und Höfling, nicht unumwunden auszusprechen wagte."

Heine gibt damit zugleich eine Selbstverteidigung; aber nicht nur das: wir sehen, wie sich bei ihm die *romantische* Ironie zur *humoristischen* Ironie erweitert. Heine stützt sich dabei zum Teil wörtlich auf die bereits angeführten Ausführungen Solgers. Dieser spricht im Verlaufe dann noch von der sogenannten „falschen Ironie." Er sagt: „Sie kann 1) die blosse Erscheinung auffassen und dieselbe dadurch in ihrer Nichtigkeit darstellen, dass sie ihr einen besondern Wert verleiht, ihr höhere Begriffe beilegt, wodurch ein Kontrast bewirkt wird; 2) kann sie sich an allgemeine wesentliche Begriffe anheften, diese darstellen, wie sie im gemeinen Leben in der Unvollständigkeit der Erscheinung versinken und dadurch die Begriffe selbst um ihre Bedeutung bringen."

Beide Arten dieser Ironie entstehen aus dem Widerspruch des gemeinen Lebens mit sich selbst, insofern dasselbe einerseits unvollkommene Erscheinung, anderseits Begriff ist. Natürlich kann diese Ironie, wenn sie nicht in moralische Spöttelei ausartet, der Kunst und besonders dem Humor dienen.

So finden wir dieselbe als bedeutsamen Grundzug in allen Schöpfungen Heines.

Wir wenden uns zunächst den *Liedern* zu.

Anknüpfend an die überlieferte, romantische Vorliebe für Geister- und Kirchhofschauer, entrollt uns der Dichter in den Traumbildern, dem Eingange des „Buches der Lieder“ unheimliche Gebilde von phantastischer Grösse: das Mädchen, das wegen des verrufenen Standes des Vaters selbst für unehrlich und verrufen galt, will sich dem Dichter hingeben, wenn er ihr seine Seligkeit opfern will; die Liebe drängt ihn auf die verhängnisvolle Bedingung einzugehen, und Satan selbst knüpft den unheimlich phantastischen Ehebund. Wir beachten aber gerade schon hier, wie der Dichter mit der litterarischen Ueberlieferung Einbildungen verwebt, die aus eigener Lebenserfahrung hervorgegangen waren. Noch in späteren Jahren zeigt Heine diese tiefe Vorliebe für das Schauerliche und Gespenstische. Echt romantisch ist gerade im Buch der Lieder, aber auch anderswo diese Neigung zur Doppelgängerei, zu Geisterstimmen, und was alles damit zusammenhängt. Auch die archaistischen Spielereien mit allerlei Sprachfehlern, die sich Heine sehr oft gestattet, hat er von der Romantik übernommen. Nicht minder romantisch ist die Pflanzensymbolik, der er in grossem Stile huldigt.

In seinen Liedern geht Heine vom Volkslied aus. In der Tat finden wir in ihnen einen Reichtum an Bildern und Formen, an Figuren und Empfindungen, der die stärkste Anlehnung an das von der Romantik so gepriesene Volkslied aufwies. Allein der Dichter ist darin unendlich moderner als alle diese Romantiker. Und hier müssen wir nun neben den Einflüssen die Gegensätze der Romantik berühren: Heines Poesie wird, mit einem Worte gesagt, revolutionär. Die romantische

Poesie blieb, wo sie sich an das Volkslied wagte, in sklavischer Nachahmung der Form, die oft noch missverstanden war: Heine hingegen hat gerade dieser seine Aufmerksamkeit schon sehr frühe geschenkt: auch seine unreinen Reime sind lauter Absicht und Raffinement. (Vergl. den Brief an Immermann, wo Heine Verbesserungen zu Immermanns Tulifäntchen vorschlägt.) So entwickelt Heine seine stilvolle Saloperie.

Man kennt den Inhalt des Buches der Lieder: eine unglückliche Liebe zieht sich als roter Faden durch dasselbe hindurch und wird in allen möglichen Variationen besungen. Es ist manch' hübsches Motiv, manch' reizendes Lied darunter. Aber sagen wir es nur heraus: es enthält sehr viel leichte Ware, und die vielen Kompositionen sind kein Grund dagegen. Man wirft der Romantik oft die Unwahrheit ihrer Empfindungen vor, ihre heuchlerischen Schwärmereien; es möge, um auch hier, wo scheinbar die grössten Gegensätze vorhanden sind, auf Verwandtschaft mit der Romantik hinzuweisen, die Frage aufgeworfen sein, ob Heines Liebesschmerzen und junge Leiden wirklich so sehr tief gewesen sind. Das ist zum mindesten fraglich. Jedenfalls aber gaben sie ihm die ihm charakteristische Pointe und bewirkten jene grossartige Subjektivität, die vor allem fesselte. Und das war es ja gerade, was die Romantik anstrebte, was sie aber in ihren kühnsten Träumen nicht zu erhoffen gewagt, diese geniale Freiheit des Ichs, dessen Erhebung über das All, dessen kühnes Spiel mit der Welt ausser sich und mit dem eigenen Ich. Hier zum ersten Male ist die phantastische Intention der Romantiker in dichterische Wirklichkeit übersetzt, und Heinrich Heine schien das, was Friedrich Schlegel auf dem Papier war, in Wirklichkeit zu sein.

In geistvoller Weise hat eine Kritik, die unmittelbar nach dem Erscheinen des Buches der Lieder erschien, das hervorgehoben. Sie beleuchtete alle Vorzüge derselben, betonte dabei aber, dass Heine wohl das Wesen, nicht aber den Zweck der Poesie begriffen und zu erreichen gestrebt habe. Noch nie habe ein Dichter bis dahin in unserer Litteratur seine Subjektivität mit solch' überraschender Rücksichtslosigkeit und Willkür hervortreten und walten lassen. Seine Gedichte erinnern aber an das Bild des von Gott abgefallenen Engels. Im Fernern wurde ausgesprochen, Heine sei ein romantischer Dichter, ohne aber streng der Schlegel'schen Schule anzugehören. Heine selbst bekennt sich in einem um diese Zeit (1820) geschriebenen Aufsatze: „Die Romantik", als getreuer Schüler Schlegels noch ganz als Anhänger der romantischen Dichtung; er nimmt aber doch in zwiefacher Hinsicht bereits eine selbständige Stellung ein: er verlangt: 1) dass auch die romantische Poesie in plastisch anschaulichen Formen erscheine und 2) dass sie sich abwende von der Bevorzugung des christlich-ritterlichen Mittelalters. Diese beiden Grundsätze sind dem Dichter im Verlaufe seiner Entwicklung zu grösstem Vorteil gediehen.

Fassen wir Heines Stellung zur Romantik bis dahin zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Vor allem nimmt Heine die allseitige Naturbeseelung, Traum-, Schauer- und Gespensterpoesie, voll und ganz auf; er huldigt der schlichten, freien Rythmik des Volksliedes, das von den Romantikern so hoch gehalten, aber nur von wenigen nachgeahmt wurde, in vollster Bedeutung wird er der Dichter romantischer Subjektivität; im Gegensatz zur Romantik aber zeichnet er sich durch klare Sprache gegenüber der dämmernden der Romantik aus;

gegenüber dem ritterlich-katholischen Mittelalter greift er beherzt — freilich mit Uebertreibung — in's persönliche, wirkliche Leben ein. Und nun die romantische Ironie! Wir haben bereits betont, wie Heine sie theoretisch weiter entwickelt zur „humoristischen Ironie". Wie gestaltet sie sich aber in Praxis bei ihm?

Vor allem fällt dabei Heine's Doppelnatur in's Gewicht: auf der einen Seite ist bei ihm eine heissblütige, feinfühlende, fast weiblich zarte Empfindung, auf der andern ein satanischer Geist, wilde, boshafte Ironie, die mit ihren vergifteten Pfeilen den Feind gerade in's Herz trifft; hier sanfte, träumerische Wehmut, dort cynisches, böswilliges Gelächter; hier Engel, dort Teufel. Man hat die aus dieser Doppelnatur sich ergebende Ironie die Ironie des zerrissenen Herzens genannt. Heine hat den Ausdruck „zerrissenes Herz" selbst einmal gebraucht. Er sagte, dass der Dichter, zwischen der Vergangenheit und Zukunft stehend, von Beiden bedrängt, notwendigerweise ein zerrissenes Herz haben müsse. Warum? Das hängt doch sicherlich vom Dichter selbst ab. Versteht er die Bestrebungen seines Jahrhunderts, erkennt er seine Ziele, so kann er sich kühn in den Kampf stürzen und sich die Ruhe der Seele bewahren, selbst wenn sich sein Blut im Streit erhitzt. Heine aber ist hauptsächlich im Widerspruch mit sich selbst, und das lag mehr an seinem Temperament als an seinem Jahrhundert. Die Natur hatte ihm einerseits eine ungewöhnliche poetische Empfänglichkeit verliehen, anderseits einen scharfen Blick für die Lächerlichkeiten und Erbärmlichkeiten des Menschen mitgegeben. Beide Gaben besitzt er in gleich grossem Masse, beide sind ihm gleich teuer, und sollte er zwischen beiden wählen, so würde er sich lange besinnen. Denn die Natur hat ihm

das Eine versagt, was die Seele des wahren Dichters, die Krone der poetischen Begabung ist: jene warme, reine, unüberwindliche und Alles überwindende Menschenliebe, die einen Göthe den Erguss seines bittersten Zürnens über das „Menschenpack“ mit den Worten schliessen lässt:

„Und kaum seh' ich ein Menschengesicht,
So hab' ich's wieder lieb.“ *)

Es ist Heine nicht gelungen, die beiden in ihm wohnenden, sich entgegengesetzten Welten zu versöhnen, und so entsteht bei ihm jene ätzende, zum Teil spöttelnde Ironie, welche er selbst „humoristische Ironie“ nannte, die aber nichts als grimmige Satire ist. Wenn Heine an einer Stelle sagt: „Mein Herz duftet so stark, dass es mir betäubend zum Kopf steigt, und ich nicht mehr weiss, wo die Ironie aufhört und der Himmel anfängt,“ so hat er ganz Recht, wenn er nur unter diesem „Himmel“ bissige Satire versteht. In seinen Liedern hat er es verstanden, diese lebhafte Empfindung zu konzentriren, er lässt nur leicht die Ironie durchschimmern, als wolle er andeuten, dass unter dem Dichter ein Satiriker verborgen sei, und dass er sich von seinen Träumen nicht betrügen lasse, während in späteren poetischen Werken, im Romanzero, im Atta Troll etc. er mehr und mehr von seiner aristophanischen Laune fortgerissen wird, so dass schliesslich der Dämon über den Engel siegt und lachend seinen Leichnam mit Füssen tritt.



Ehe wir auf die genannten Dichtungen übergehen, ein Wort über die beiden Dramen Heines, den „*Almansor*“ und den „*William Ratcliff*“. Es ist selbst-

---

*) Auch die Romantiker besitzen noch diese Menschenliebe.

verständlich nicht möglich, dieselben ausführlich zu charakterisiren; ihr Verhältnis zur Romantik kann auch nur kurz skizzirt werden, indem ich die Handlung der Stücke als bekannt voraussetze. Beiden Dramen fehlt es im Grunde am echt tragischen Conflikt und an einem dramatischen Helden, und das ist wiederum echt romantisch. Im „Almansor“ tritt an Stelle der Handlung und der Charakterentwicklung das rohe Fatum: im „Ratcliff“ fehlt es überhaupt am tragischen Vorwurf. Es war eine starke Selbsttäuschung, wenn Heine glaubte, in diesen beiden Tragödien und nicht in seinen Liedern das Beste geleistet zu haben.

Unverkennbar aber ist der Einfluss, den ein erzromantischer Dichter bei der Entstehung dieser Tragödien gehabt hat. Die „phantastischen Nebelgestalten“, die „über die Bühne schwanken und verschwinden“ oder „sehnsüchtig die Arme gegeneinander ausstrecken, sich nahen, immer wieder auseinanderfahren und endlich verschwinden“, haben eine fatale Aehnlichkeit mit E. T. A. Hoffmanns „Nebelbildern“ und „Blendwerken“.

Und nun der „*Romanzero*“ und „*Atta Troll*“.

Atta Troll trägt durch und durch den Stempel der Satire. Vor allem richtet er sich gegen die zu Anfang der 40er Jahre aufgekommene, politische Tendenzpoesie. Freilich sind nicht die oppositionellen Bestrebungen jener Poesie als solche angegriffen, sondern vielmehr nur zwei besondere Erscheinungen der damaligen politischen Welt: die neueste Verherrlichung kommunistischer Gleichmacherei und der religiösschwärmerische Zug einer gewissen Klasse von Liberalen; dabei ist aber das täppische Auftreten all' dieser Volksbeglücker, die Form ihres Wirkens ganz besonders gegeisselt worden. Der neue Volkstribun ist durch den Helden des

Gedichtes, den Bären „Atta Troll“ dargestellt, dessen Tanzkunststücke als symbolischer Ausdruck für die plumpe, politische Tagespoesie aufzufassen sind. Allerdings hat Heine, indem er die neuesten Kommunisten und die altdeutschen, christlichen Burschenschafter von 1815 in der einen Figur Atta Troll zusammenfasst, Dinge vereinigt, die schlechtweg nicht zusammengehören. Abgesehen von diesem Fehler ist Atta Troll, dieses satirische Epos, ein gutes Stück Heines. „Vor 4 Jahren hatte ich, ehe ich abtrünnig wurde von mir selber, noch ein Gelüste, mit den alten Traumgenossen herumzutummeln im Mondschein — und ich schrieb den Atta Troll, den Schwanengesang der untergehenden Periode,“ schrieb Heine später. In der Tat stellt er hier der plumpen Tendenzpoesie die lieblich romantisch verklärte Dichtung gegenüber. Der Bär hat in dem sagenberühmten Tal Ronceval, wo einst Roland gefallen war, seine Zuflucht gefunden, nachdem er der Haft des Führers entronnen war. Hier nach diesem Tale wandert der Dichter in Begleitung des gespenstischen Laskaro und enthüllt uns auf dem Wege dorthin ein poetisch anziehendes Bild nach dem andern. So kehren wir ein in der Fischerhütte am Lac de Gobe, wo der alte Fährmann und seine zwei schönen, lebensfrischen Nichten uns vorgeführt werden; wir folgen in Begleitung dieser Schönen der Fahrt über den nächtlichen See, lauschen dem lustigen Kinderspiel im Dörfchen am Bergesabhang, ziehen durch die hässliche Gegend, wo die Cagoten wohnen, und gelangen endlich zur Hütte der Uraka, wo bei ängstlich flackerndem Licht von der alten Hexe und ihrem schweigenden Sohne die Schicksalskugel gegossen wird, die dem Atta Troll den Tod bringen soll. Schöner als alle andern Stellen des Gedichtes ist die

Beschreibung der wilden Jagd, die der Dichter während der Johannisnacht in jenem Pyrenäental vorüberziehen sieht. Die phantastisch wirren Figuren, die uns hier vorgeführt werden, sind mit einer traumhaften Anschaulichkeit entworfen, dass wir alles leibhaftig zu schauen und greifen zu können vermeinen. Am herrlichsten sind jene drei Frauenbilder geschildert: die Göttin Diana, die Fee Abunde und die Herodias. Nach verworrenen Träumen über die tanzenden Bären und Gespenster folgt die ergötzliche Schilderung von dem in einen Mops verwandelten schwäbischen Dichter, in der Heine seinem alten Hasse gegen die Tölpel vom Neckar witzigen, aber auch bissigen Ausdruck gegeben hat. Dann hören wir von weiteren satirischen Ausfällen, besonders gegen den Fürsten Lichnowski, von dem Tode Atta Trolls, der Feier des erfolgreichen Jägers Laskaro und endlich von den lustigen Schicksalen der Mumma, die im Jardin des plantes ein Unterkommen gefunden hat, wo der von Freiligrath besungene Mohrenfürst als Wärter angestellt ist.

Die „lederne“ politische Tagespoesie verspottend, wollte Heine in seinem satirischen Epos noch einmal das Füllhorn seiner romantischen Blumen ausstreuen; er stimmte das „letzte freie Waldlied der Romantik“ an. Und wir wollen, alles zusammenfassend, nur bemerken, dass ihm dies letzte Waldlied, trotz der bissigen, satirischen Ironie, die daraus hervorschaut, gelungen ist.

Auch die unter dem Titel „Romanzero“ vereinigten Romanzen tragen in mancher Beziehung noch romantisches Gepräge; allein, um dasselbe aus den einzelnen Romanzen herauszuschälen, dazu fehlt uns heute die Zeit. Es sind vor allem die bereits bei den anderen Werken hervorgehobenen Momente, die Heine mit der

Romantik verbinden. Ein Moment indessen müssen wir hervorheben. Wir erinnern uns, dass über die Romantiker, nachdem sie das Leben genossen, nachdem sie gelebt und geliebt, eine Art Büsserstimmung kam, eine Reaktion, welche sie in den Schooss der katholischen Kirche trieb. Auch bei Heine bleibt eine Reaktion nicht aus. Heine, der frivole, lose Spötter, der einst mit seinem Atheismus prahlte, schreibt in seinen letzten Jahren: „Mit meinem Atheismus ist es mir niemals Ernst gewesen. — Das Elend der Menschen ist zu gross. Man muss glauben.“ Und gerade das Nachwort zum Romanzero, das zugleich den ganzen Charakter dieses skizzirt, ist in dieser Hinsicht bezeichnend: „Wenn man auf dem Sterbebette liegt, wird man sehr empfindsam und weichselig und möchte Frieden machen mit Gott und der Welt. — Ja, ich bin zurückgekehrt zu Gott, wie der verlorene Sohn, nachdem ich bei den Hegelianern die Schweine gehütet. — Das himmlische Heimweh überfiel mich und trieb mich fort durch Wälder und Schluchten, über die schwindligsten Bergpfade der Dialektik.“ In den Tagen der Krankheit suchte der Dichter nach einem Heilmittel, um sich vor seinen eigenen Schmerzen zu retten — und fand die Bibel. Allein er konnte sich nicht, wie die Romantiker, einer äusserlichen, schwärmerischen, katholischen Religiosität hingeben, weil neben der religiösen Ueberzeugung Heines Hauptcharakterzug der entschiedenste Pessimismus blieb, der eben auch im Romanzero sein wildes Spiel treibt.

Und endlich Heine's Auseinandersetzung mit der Schule, aus der er hervorgegangen und der er den grössten Teil seines Lebens angehörte, sein Buch über *„die romantische Schule“*. Auch hier kann es sich nur um strichweise Andeutungen handeln. Das Buch ent-

stand als Gegenstück zu Frau von Staël's „De l'Alle-
magne". Es sei nötig, sagte Heine, nach Göthes Tod
dem deutschen Publikum eine litterarische Abrechnung
zu schicken. Er fühlte die Verpflichtung, mehr als je-
der Andere, eine derartige Abrechnung zu geben. Hatte
er doch selbst seine Bedeutung dahin präzisirt, dass sein
Poesie den Auflösungsprozess der Romantik und zugleic
den Beginn einer neuen Kunstperiode enthalte.

Heines Buch ist vom Parteistandpunkt aus geschrie-
ben, mit der offenen Absicht, seine früheren Götzen, d.
Romantiker, vom Altar zu stossen und zu zertrümmern
Und daraus entsteht die einseitige Auffassung und d
Schattenseiten seiner Schilderung. Die Verdienste seine
alten Lehrers A. W. Schlegel verkennt er einfach un
wird ungerecht gegen diesen. Auch die andern Roman-
tiker kommen nicht gut weg, wiewohl Heine sie o
treffend schildert. Heine sucht in der „romantische
Schule" als das Bezeichnende der romantischen Littera-
turperiode die Hinwendung zum christlichen Spiritua-
lismus und dem Mittelalter hinzustellen. Er trifft ohn
Frage mit dieser Darstellung sehr wichtige, ja die wich-
tigsten Züge der romantischen Litteratur; aber es ist fü
ihn, den Subjektivisten par excellence, charakteristisch
dass er die letzte Quelle der romantischen Dichtung
den zügellosen Individualismus, die Willkür des Genie
nicht scharf erkennt und heraushebt. Hingegen unter-
scheidet Heine sehr richtig zwischen Romantik un
romantischer Schule. Allein er berücksichtigt bei seine
Darstellung nicht genug, dass es nicht nur eine rück-
blickende, sondern auch eine vorwärts schauende un
vorwärts drängende Romantik gibt. Der junge Göth
und die Stürmer und Dränger gehörten zu dieser, z
der auch Byron und Heine selber gehörten, weshalb e

in Gegensatz zu A. W. Schlegel und seiner Schule geraten musste. Dass das Buch im übrigen glanzvolle Punkte hat, glaube ich bereits hervorgehoben zu haben.

Wir haben gesehen, dass Heinrich Heine viele litterarischen, religiösen und geschichtsphilosophischen Tendenzen der romantischen Schule teilt, dass er unter anderm auch das faule Gefühl gegen die faule Sittenhaftigkeit der Philister teilt. Er ist der Fortsetzer, aber auch der Zersetzer der Romantik. Wir fassen Heines Stellung zur Romantik in das treffende Bild zusammen, welches Schuré entworfen hat: „Die deutsche romantische Poesie feierte gerade ihre schönsten Tage. Eine Schaar von Bewunderern drängte sich um sie, jeder Ritter entfaltete ihre Farben in der Rennbahn der Litteratur und Kunst; die Könige lächelten ihr Beifall, weil die Romantik ihnen Weihrauch streute, und selbst die Diplomaten begünstigten sie, weil sie die Völker die Gedanken an die Freiheit vergessen liess. Da trat ein Dichter in die Schranken mit glänzender Phantasie und leuchtendem Geiste und kündigte sich als ihr eifrigster Ritter an. Leider entdeckte er eines Tages, dass er Lanzen für eine zusammengeschrumpfte Alte brach, statt für die Reize einer blühenden Schönheit zu kämpfen. Rot vor Wut schleuderte er ihr nun den Handschuh in's Gesicht und teilte an alle ihre Ritter so kräftige Hiebe aus, dass die meisten von ihnen nicht wieder aufstanden und die Dame selbst vor Verdruss starb. Dieser missratene Sohn ist Heinrich Heine.“

Allein im Grunde ist er nur der Vollstrecker des Verhängnisses. Das heisst, die Grundsätze der Romantik mussten sie einem frühzeitigen Ende entgegenführen. Hatte sie sich selbst nicht über alle Gesetze erhoben und eine Poesie ausserhalb der wirklichen Welt grün-

den wollen? Hatte sie nicht selbst erklärt, dass ihr höchstes Gesetz die verächtlich herabblickende Ironie des Dichters sei, der alles von den Höhen seiner Phantasie betrachtet? Das musste sich rächen und Heine übernahm die Vollstreckung des Urteils. Nun kehrt er die Ironie gegen diejenigen, die sich ihrer schlecht bedient hatten und verscheucht die ganze Schaar; aber weil er eine doppelschneidige Waffe führt, verletzt er sich selbst tief damit. Nachdem er über die Romantiker, über die ganze Welt gespottet hatte, spottete er seiner selbst, vermochte ebenso wenig, wie die Romantiker, seinen Charakter fest zu bewahren, und — das Genie überlebte den Menschen.



Schlussbemerkung.

Ich habe es unterlassen, um den Zusammenhang des Vortrages zu wahren, an den einzelnen Stellen die Quellen zu citiren. Ich füge dieselben daher hier bei, indem ich ein für allemal auf dieselben verweise.

Heines Werke: Ausgabe Hoffmann & Campe (Karpeles).

— — : Ausgabe Bibliogr. Institut (Elster).

Karpeles: Heinebiographie (XIII. Band der Hoffmann & Campeausgabe), der ich in einzelnen Teilen gefolgt bin.

Elsters biogr. Einleitung zu seiner Ausgabe.

Strodtmann, Heinrich Heines Leben und Werke.

Proelss, Heinrich Heine. Stuttgart 1886.

E. Engel. H. Heines Memoiren.

Hüffer, H.. Aus dem Leben H. Heines.

Schuré. Histoire du lied. Paris; sowie die deutsche Ausgabe. Minden 1884.

R. Haym. Die romantische Schule. Berlin 1870.



